

The image features three overlapping triangles arranged horizontally. The leftmost triangle is olive green, the middle one is a muted blue-grey, and the rightmost one is a warm brown. They overlap in a way that creates a central area where all three colors meet.

Arxiu

Francisco Goya
von
J. Schlosser

Julius von Schlosser y el gran genio de Goya

Georg Fayer
*Julius von
Schlosser*,
marzo 1927,
Österreichische
Nationalbiblio-
thek, Viena



ELOI DE TERA

Julius von Schlosser¹ fue una de las figuras claves para la consolidación y maduración metódica de la Escuela de Viena a principios del siglo xx. Como discípulo de Franz Wickhoff y seguidor de Max Dvořák, definió su carácter a través de un tipo de historiografía del arte respetuosa con los principios de la historia del pensamiento humanista y basada en la investigación de las fuentes y el estudio directo de los originales.

Schlosser, hijo del intendente militar austriaco Wilhelm Valentin von Schlosser (1820-1870) y de Sophie Maria Eiberger² (1830-1916), nació el 23 de septiembre de 1866 en la ciudad de Viena, la misma ciudad en la que murió setenta y dos años más tarde, el 1 de diciembre de 1938.³ Después de estudiar Historia, Historia del Arte y Arqueología Clásica en Viena, se doctoró en 1888 con una tesis dirigida por Franz

1. Su nombre completo es Julius Alwin Franz Georg Andreas Ritter von Schlosser, aunque generalmente solo aparece citado como Julius Alwin Ritter von Schlosser.

2. La abuela materna de Schlosser era de origen boloñés. Schlosser recurrirá, en varias ocasiones, al apellido de su abuela como seudónimo, y asimismo utilizó el seudónimo O. Hammer.

3. Los restos mortales de Schlosser descansan en un panteón de honor en el Zentralfriedhof de Viena.

Wickhoff⁴ sobre la arquitectura monástica de la Alta Edad Media.⁵ Al año siguiente, entró a trabajar en las colecciones imperiales de Viena (hoy Kunsthistorisches Museum), en donde permaneció hasta su jubilación el año 1922. Se ocupó inicialmente del gabinete numismático y de las colecciones de arte de la Antigüedad, para pasar, en 1897, a ser conservador de arte medieval y renacentista. Finalmente, en 1901 fue nombrado director de las colecciones de escultura y artes industriales.

En 1892 obtuvo su habilitación como profesor universitario y, a pesar de que siempre dedicó más esfuerzo a la investigación que a la docencia, en 1922 sucedió a Max Dvořák⁶ en la cátedra de la Universidad de Viena, puesto que conservó hasta 1936.

Julius von Schlosser, como seguidor de Wickhoff, basó en el estudio exhaustivo de las fuentes el fundamento de cualquier estudio científico. Con esto se distanciaba de la posición ahistórica y ahumanística de Josef Strzygowski,⁷ que ocupaba la otra plaza de Historia del Arte en la Universidad de Viena. Rápidamente se produjo una escisión entre los seguidores de Strzygowski y Schlosser y, como consecuencia, este último creó la llamada Segunda Escuela de Viena.⁸

4. A Franz Wickhoff se le considera el fundador de la Escuela de Viena. Uno de sus principales objetivos fue siempre la lucha contra el diletantismo y el ensueño estético para sustentar la historia del arte sobre una base científica. A su muerte, dejó inacabado su proyecto de renovación de la historia del arte que continuaría su discípulo Schlosser, si bien fue otro discípulo suyo, Max Dvořák, quien compiló todos sus escritos en dos volúmenes: WICKHOFF, F., *Die Schriften Franz Wickhoffs*. Berlín: Meyer und Jessen, 1912-1913.

5. La tesis de Schlosser fue publicada en 1889: SCHLOSSER, J. VON, *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters*. Viena: Gerold, 1889.

6. Al morir Max Dvořák en 1921 se desencadenó un cisma que hizo que la Escuela de Viena se escindiese en dos: el Wiener Institut de Strzygowski y la denominada Segunda Escuela de Viena encabezada por Schlosser.

7. Josef Strzygowski profesó una historia del arte de corte nacionalista que tenía como objetivo primordial la exaltación de la pintura nórdica. Durante el nazismo escribió tres obras altamente significativas en este sentido: STRZYGOWSKI, J., *Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst*. Viena: Luser, 1939; *idem*, *Die deutsche Nordseele. Das Bekenntnis eines Kunstforschers*. Viena: Luser, 1940, e *idem*, *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft. Die Forschung über Bildende Kunst als Erzieher. Eine Kampfschrift*. Viena: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1941.

8. Schlosser plasmará su versión de los hechos en su «Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher

Se centró, sobre todo, en el estudio de las fuentes y de la teoría del arte italiano del Renacimiento con una particular atención a la figura de Lorenzo Ghiberti, del que, en 1912, publicó su traducción de *I Commentarii*.⁹ Precisamente, fruto de este interés por las fuentes, en 1924 Schlosser entregó a la imprenta la que se considera su obra más significativa, *Die Kunstliteratur*,¹⁰ durante décadas referencia indispensable sobre la historia de la historiografía y la teoría del arte en Italia desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVIII. De ese interés por las fuentes también surgió otra de sus principales obras, *Die Kunst des Mittelalters*.¹¹

El historiador del arte vienés, en virtud de su amplio conocimiento humanístico de las fuentes, su gran interés por lo italiano y su gusto por temas que a simple vista parecen marginales, como lo hacen patente sus obras *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*¹² y *Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs*,¹³ ha sido frecuentemente y con razón, relacionado con Aby Warburg. También discípulos suyos como Fritz Saxl (1890-1948), Hans Sedlmayr (1896-1984), Charles de Tolnay (1899-1981), Ernst Kris (1900-1957), Otto Pächt (1902-1988), Otto Kurz (1908-1975) o Ernst Gombrich (1909-2001), entre otros, tuvieron una estrecha relación con Warburg.¹⁴

Aparte de las obras de gran formato, Schlosser escribió varios textos y artículos de pequeño formato, entre ellos

Gelehrtenarbeit in Österreich», *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 13, 2, 1934, págs. 141-228.

9. Ghiberti, L., *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii) zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hergestellt und erläutert von Julius von Schlosser*, 2 vols. Berlín: Julius Bard, 1912.

10. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll, 1924. Existe una edición castellana hecha a partir de la tercera edición italiana puesta al día por Otto Kurz (SCHLOSSER, J. VON, *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones de A. Bonet Correa, traducción de E. Benítez. Madrid: Cátedra, 1976).

11. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunst des Mittelalters*. Berlín-Neubabelsberg: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923 (*El Arte de la Edad Media*). Traducción de J.-F. Ivars. Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

12. SCHLOSSER, J. VON, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1908 (*Cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*). Traducción de J.L. Pascual Arranz. Madrid: Akal, 1988).

13. SCHLOSSER, J. VON, «Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs: ein Versuch», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 29, 3, 1911, págs. 172-258 (publicado de nuevo en 1993 como: *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs: ein Versuch*. Berlín: Akademie, 1993).

14. De entre todos estos discípulos hay tres que fueron los que tuvieron una relación más estrecha con Schlosser, ya que realizaron el doctorado bajo su dirección. En primer lugar está Charles de Tolnay, que realizó su doctorado sobre Hieronymus Bosch en 1925. Le siguen Otto Kurz, con un doctorado sobre las primeras obras de Guido Reni (1931), y Ernst H. Gombrich, con el doctorado sobre Giulio Romano arquitecto (1933).

la monografía que nos ocupa. En 1922 el editor de Leipzig Ernst Arthur Seemann publicaba un nuevo volumen, el vigésimo sexto, de la colección *Bibliothek der Kunstgeschichte*¹⁵ que había creado el año anterior. El nuevo volumen, dedicado a la figura de Goya, estaría firmado por Julius von Schlosser,¹⁶ quien ya había participado en el sexto volumen de la colección dedicado a la pintura italiana del norte del Trecento.¹⁷

El género de la narrativa biográfica a finales del siglo XIX y principios del XX está caracterizado al menos por dos tipologías principales, la científico-empírica y la humanístico-cultural con pretensiones literarias.¹⁸ La monografía de Schlosser sobre Goya participa de esta última. El tipo de monografía o biografía humanístico-cultural conserva un carácter marcadamente literario que muy a menudo se acentúa con la inclusión de comparaciones con personajes de ámbitos diferentes. Esto se explica en primer lugar por la necesidad de dotar a la Historia del Arte, que era entonces una disciplina muy joven, de recursos pertenecientes a otras disciplinas ya consolidadas. Pero, por otra parte, este recurso responde a una corriente de raíz nietzscheana que entiende que la Historia del Arte se rige por un principio eterno en el que se suceden grandes mentes que marcan las épocas o *unicums* del arte,¹⁹ como Leonardo, Miguel Ángel, Bernini o el propio Goya.²⁰ Y esto se plasmaba en los textos incluyendo comparaciones con *unicums* de otras discipli-

15. La colección *Bibliothek der Kunstgeschichte* (Biblioteca de Historia del Arte), concebida como un conjunto de pequeñas monografías de no más de 10 páginas, empezó en 1921 con un primer volumen escrito por Heinrich Wölfflin y terminó en 1925 con el volumen 88, todos bajo la dirección de Hans Tietze. Dejaron su huella en la colección algunos de los historiadores del arte alemanes más destacados de principios del siglo XX, como Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin, Max J. Friedländer, August L. Mayer, Georg Dehio, Any E. Popp, Gustav Pauli, Paul Schubring y Kurt Gerstenberg.

16. SCHLOSSER, J. VON, *Francisco Goya*. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann, *Bibliothek der Kunstgeschichte*, 26, 1922.

17. SCHLOSSER, J. VON, *Oberitalienische Trecentisten*. Leipzig: E.A. Seemann, 1921.

18. «Bei den Künstlerbiographien bietet sich in Analogie dazu eine Differenzierung an zwischen Schriften mit einem „wissenschaftlich-empirischen“ Ansatz wie die von Koloff, Springer, Thausing und Woltmann sowie den „geistes- und kulturwissenschaftlichen“ Biographien mit literarischem Anspruch wie jene von Justi und Grimm». HELLMIG, K., *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlín: Akademie, 2005, pág. 165.

19. Durante su vida de investigador Schlosser llegó a diferenciar entre *Stilgeschichte* y *Sprachgeschichte* (historia del estilo e historia del lenguaje) en el arte. La aparición del eterno espíritu creativo, el arte de los *genios*, se corresponde con la *Stilgeschichte*, mientras que la *Sprachgeschichte* responde a la imitación del arte de estos últimos en cada época por parte de todos los artistas menores.

20. «denn die Kunst ist [...] ein Ewiges wie der Menschengestalt selbst, stete Gegenwart, und unter jener Metapher der Kunst geht es stets um den Menschen in diesem Fall den künstlerisch schaffenden Menschen als Einzelwesen». SCHLOSSER, J. VON, «Ein Lebenskommentar», en JAHN, J.; GURLITT, C. (eds.), *Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen*. Leipzig: F. Meiner, 1924, pág. 32.

nas artísticas. Por ejemplo Carl Justi, en su monografía sobre Velázquez,²¹ introduce comparaciones con Calderón o con Cervantes. Estas figuras comparativas permiten en cada caso, ya sea Goya o Velázquez, ayudar a presentarlos como grandes personajes únicos.

Para Schlosser el gran genio de Goya,²² que según él se exhibe sobre todo en sus aguafuertes, representa este arte auténtico que, como emanación solitaria del espíritu eterno, se manifiesta en él como auténtico principio creador.²³ La evolución de la Historia del Arte termina con Goya, porque según él todo lo que viene después constituye una repetición de lo ya visto.

Teóricamente Schlosser no podía identificarse ni con los principios formalistas de la Escuela de Viena ni con el método humanístico tradicional de Jacob Burckhardt ni con el

21. JUSTI, C., *Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Mit einem Abriss des literarischen und künstlerischen Lebens in Sevilla*, 2 vols. Colonia: Cohen, 1888 (*Velázquez y su siglo*. Traducción de P. Marra-des. Madrid: Espasa-Calpe, 1953).

22. «His research into the formation and change of styles was, however, to him only the propylon to a genuine history of art, dealing with creative individuals, not with the language of the many». GOMBRICH, E.H., «Obituary: Julius von Schlosser», *The Burlington Magazine*, 74, 431, 1939, pág. 99.

23. «Als "inselhafte" Monade steht das wahrhaft Schöpferische für sich allein, unabhängig von Komponenten der "äußeren" Biographie. Echte Kunst im Sinne der absoluten inneren Einheit repräsentiert allein das große Individuum, das Genie». LACHNIT, E., «Julius von Schlosser (1866-1938)», en DILLY, H., *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlín: Reimer, 1999, pág. 157.

esteticismo de la Sezession. Su principal modelo y precursor teórico fue su amigo Benedetto Croce,²⁴ que con su estética neo-idealista ofrecía una solución a la crisis entre el uso del método filosófico-histórico y el filológico-positivista que había dominado la investigación histórico-artística hasta aquel momento.

Según Croce el lenguaje era más expresión que comunicación, una máxima seguida por Schlosser en sus textos, donde su formación humanista y su erudición se convierten en interminables párrafos de culto lenguaje y ardua comprensión. Pero a pesar de ello, con la monografía sobre Goya, Schlosser se posiciona contra las biografías artísticas de corte romántico, que construían un relato a través del mito y la obra de los artistas incluyendo elementos ficticios. Asimismo, también se distancia de la llamada *historische Belletristik* (ficción histórica), que gozó de muchos seguidores entre la burguesía ilustrada de la misma época. Y de este modo, con su breve texto, Julius von Schlosser intenta ofrecer una obra base de referencia para el mundo alemán sobre el artista aragonés, a la vez que establece un modelo de biografía artística.

24. La relación entre Benedetto Croce y Schlosser ha quedado plasmada para siempre en su correspondencia. EGON LÖNNE, K. (ed.), *Carteggio Croce-Schlosser*. Bolonia: Il Mulino, 2003. Véase también: BEYER, A., «Pfadfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie. Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi», *Kritische Berichte*, 4, 1988, págs. 24-28.